

**LOS DOS MUNDOS DE JORGE LUIS BORGES:
APUNTES PARA EL ESTUDIO DE SU OBRA**

Dedico este trabajo a: Donaldo Altamirano
alias Pedro León Carvajal
alias Teofrasto T.,
mi amigo, en general,
e íntimo censor, en lo particular.

*"No hay espejo que mejor refleje la imagen del hombre que sus
palabras."*

(Juan Luis Vives)

*"Il y avait bien longtemps que Lester ne travaillait plus pour la
justice.
La vérité ne l'intéressait pas davantage pour elle-même.
Seule le passionnait encore, ou du moins l'amusait, sa propre
démarche,
sans autre but que de se développer elle-même comme un beau
raisonnement,
comme une belle invention mathématique, ou comme un "échec
et mat"
qui se serait préparé depuis le premier coup de la partie.*

Lester s'adressa d'abord à Daniel."

(Pascal Lainé, *Plutôt deux fois qu'une*)

Curioso destino es el de la obra de Jorge Luis Borges.

Reinterpretada por un comparatismo negligente que, fácilmente, se satisface de una intertextualidad reducida a un difusionismo mecanicista de las influencias. Cuantos no encontraron en ella y su laberinto una simple y rotunda evocación del Minotauro cretense, tesis que los más sabios pudieron comprobar al analizar el obvio simbolismo de “*La casa de Asterión*” y el carácter de... (su) *pobre protagonista*”¹.

Ahora bien cuán interesante sería interpretar “*La casa de Asterión*” a la luz de “*Las ruinas circulares*”.

De hecho, como veremos, la forma del laberinto borgeano no tiene nada del famoso dédalo cretense, y más bien se nos presenta como la superposición de dos mundos, uno de ellos siendo el mundo nuestro con sus múltiples sitios e innumerables rostros (“*El Aleph*”, “*Funes el Memorioso*”, “*El libro de arena*”, “*El Zahir*”). Así aparece claramente en “*La muerte y la brújula*”, y hasta en “*La casa de Asterión*” y “*Las ruinas circulares*”.

Ya autores como Blas Matamoro² y Rodríguez Monegal han notado la relación entre el ser poético y Edipo en Borges, lo que puede evocar *Ulyses* de Joyce³.

"En uno de sus poemas Borges reconstruye la existencia de un poeta al que Apolo ha revelado el arquetipo del mundo: "Un ávido cristal que apresaria/ Cuanto la noche encierra o abre el día:/ Dédalo, laberinto, enigma, Edipo?""⁴.

Pues la poesía y los cuentos de Borges resaltan de manera

¹Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Avila, 1976, p. 105.

²Blas Matamoro, *Lecturas americanas (1974-1989)*, Madrid, Cultura Hispánica, 1990, pp. 129-140.

³Rodríguez Monegal, pp. 101-102, y Guillermo Sucre, *Borges el poeta*, Caracas. Monte Avila, 1967, p. 16.

⁴Rodríguez Monegal, p. 107.

evidente el deseo de construir una literatura argentina desde el propio Buenos Aires, ciudad mitificada bajo la forma de un antiguo laberinto de callejones. La doble filiación parece muy clara: como en Darío la relación dialéctica entre el poeta y Apolo ilumina una estructura subyacente de preocupación ontológica sobre el ser y quehacer del escritor latinoamericano. De aquí se desprende otra filiación, más explícita todavía, entre Borges y Leopoldo Lugones, éste al igual que Edgar Allan Poe en los E.U. o los autores argentinos de la época inscribiéndose dentro del discurso civilizatorio denunciado por Roig, ofrece una visión de una sociedad argentina a semejanza de la antigua Europa, con su mismo legado egipcio y clásico⁵. Así los ciudadanos salvados de la barbarie equina por Hércules en "*Los caballos de Abdera*" nos recuerdan tanto el discurso civilizatorio de Alberdi como *La Atlántida* de Verdaguer.

La búsqueda de una historicidad nacional, que se encuentra en todo el siglo XIX, y culmina con autores como Michelet, Lugones o Pío Baroja, expresándose en Borges a través de una permanente recreación libresca - proceso que desarrollaron en el campo de la novela Bioy Casares y Umberto Eco (imitadores impenitentes de Borges), Eco en particular en *El péndulo de Foucault* -, se origina notablemente en *Là-bas* de 1891 de Joris-Karl Huysmans, donde el protagonista Durtal tiene una iniciación, similar a la que sufrirá el héroe de *El péndulo de Foucault*, mediante la ciencias ocultas que viene a estudiar por despecho al naturalismo e interés en la realización de un libro sobre el medieval y macabro Gilles de Ray.

A lo mejor tal genealogía de la obra borgesiana no permite aclararla en su complejidad; por lo menos apunta dos elementos fundamentales: la concepción dicotómica de los dos mundos (humano y divino), y la pretensión a la universalidad de los temas

⁵V. Leopoldo Lugones, *El vaso de alabastro y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1995.

y referencias.

El mismo Borges nos permite acercarnos más a la significación de su obra al referirse en uno de sus artículos a "*Los laberintos policiales y Chesterton*" (*Sur*, No 10, julio de 1935). Las aventuras del padre Brown, sacerdote católico héroe de la famosa serie creada por el inglés, tienen varios elementos recurrentes, que encuentran sus correspondientes en Borges: la acción a menudo transcurre al crepúsculo, cuando las formas se deshacen y cambian. Empezando como un enigma policíaco, siempre el cuento se termina en reflexión filosófica acerca de la psioología y el saber que, según el héroe, no vienen del método sino de la iluminación, trascendente sentido común a la manera kantiana. A menudo el enigma se desempeña alrededor de tres personajes centrales, la tercera persona siendo la mayoría de las veces el mismo padre Brown o su reflejo en un espejo. Los dos otros protagonistas, que se oponen como seres totalmente contrarios, perfectamente antinómicos en cada detalle de su personalidad, se revelan al final como una sola y misma persona disfrazada. Todo aquello alcanza mayor énfasis en *El hombre que era Jueves*, novela que no es de la serie del padre Brown, pero en la que se desarrolla esta dialéctica curiosa. Empezando como una crítica al nihilismo de su época (el inicio de nuestro siglo), la novela concluye en una forma de justificación neo-hegeliana de las contradicciones del mundo, revelándonos que Domingo, que representa a la vez el Bien y el Mal supremos en la novela, es Dios mismo tentándonos a nosotros como individuos y a nuestra fe.

Ese juego de máscaras inspiró directamente el final de la serie televisada "*The Prisoner*" de Patrick Mac Goohan. Al igual que la obra de Borges parece haber inspirado tanto *Drawing by numbers* como el enfrentamiento laberíntico del esposo escritor y de su rival en "*Sleuth*", última película de Mankiewicz.

Como en Chesterton (autor integrado en la primera serie de *Los mejores cuentos policiales* por Borges y Bioy Casares, y que Borges cita numerosas veces en su obra como su principal fuente de inspiración literaria), parece que una técnica corriente de la narrativa de Borges es la superposición de dos (momentos)-(mundos). "*Las ruinas circulares*" nos hablan de un ser creador que se da finalmente cuenta de que él mismo no es sino la creación de otra imaginación. "*El Sur*" reproduce la misma estructura. Primero herido sin saber como, en un entreabrir del tiempo - un momento sin espacio -, el héroe una vez curado se enfrenta a duelo y muere de nuevo herido, pero esa vez el tiempo transcurriendo en un espacio definido: el Sur.

Es al caer que el héroe de "*Funes el Memorioso*" desarrolla su prodigiosa memoria, la que le sirve en realidad para descubrir la multitud de las cosas y de los seres y conocer cada uno de ellos. El mismo tipo de revelación le ocurre a los héroes de "*El Zahir*", "*El Aleph*" o "*El libro de arena*". En varios cuentos como "*El Sur*" o "*Funes el Memorioso*", etc., el Sur se vuelve lugar privilegiado de estas revelaciones:

*"Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano"*⁶.

Aquí la pobreza material y la grandeza espiritual latinoamericana se oponen explícitamente, como anteriormente en Rodó u Darío, a la riqueza y maldad anglosajona. En "*El Aleph*" y "*El Zahir*" el héroe se encuentra frente a su destino

⁶"*Funes el Memorioso*", texto reproducido en Borges, *Artificios*, Madrid, Alianza, 1995, p. 17.

después de la muerte de una mujer que siempre amó platónicamente. El héroe descubre entonces el mudo a través de una "*pequeña esfera tornaolada*", "*el multum in parvo*" de los alquimistas ("*El Aleph*") .No es casual si la muerte de esta mujer hace entrar el héroe en una estrecha relación con la escritura, ya que toda la historia bíblica empieza justamente por dos descubrimientos fundamentales: la Mujer y la Muerte⁷. Yoni engendradora y reveladora para el héroe, aquí como en Poe, la amada muerta es el cuerpo inicial del que el Yo masculino puede surgir en su proceso de autoafirmación⁸. Pretendiendo así crear una genealogía al ser americano, Borges a través de la permanente referencia a los libros de la tradición hermeneútica judeocristiana europea medieval se define como un escritor de la tradición rabínica y jeronimiana⁹: "*Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado*"¹⁰.

La mujer muerta ("*El Aleph*", "*El Zahir*"), el canibalismo ("*La casa de Asterión*") o la caída en sí ("*Funes el Memorioso*", "*El Sur*") - a imitación de San Pablo – son elementos que, recordándonos todos al Pecado original, provocan y al mismo tiempo permiten el proceso de revelación. Así:

"En "La casa de Asterión", utilizando las prerrogativas del monólogo, Borges consigue presentar al Minotauro como un monstruo inocente de su monstruosidad; pero al final, unas líneas tersas atribuidas a otro personaje, restablecen la verdad de la historia, identifican al protagonista, y subrayan el procedimiento

⁷No olvidemos que Jorge Luis Borges se define explícitamente en un texto epónimo como un "autor judío".

⁸V. a este propósito las tesis de C.G. Jung.

⁹V. nota 7 *supra*.

¹⁰"*Funes el Memorioso*", *Artificios*, p. 13; v. también Rodríguez Monegal, p. 124.

de la duplicación, una vez más"¹¹.

El doble nombre: Beatriz Elena de la heroína muerta en "*El Aleph*", como el mismo título, "*Primera letra del alfabeto hebreo... que manifiesta la totalidad del universo en un microcosmos*"¹², evidencian el carácter místico, primordial y prometeico de esta revelación.

Tanto en "*El Aleph*"¹³ como en "*Las ruinas circulares*"¹⁴ por ejemplo es explícita la referencia de Borges a la alquimia. "*El libro de arena*" no es sino la cabalística Madre del Libro, el Magnum Opus, el Libro de los Libros (véase "*La busca de Averroes*"). No obstante la compleja genealogía que Borges nos propone del zahir, la alquimia musulmana habla de la transmutación del mundo que se termina en transfiguración; en este proceso el "*bátin*" representa lo escondido, lo esotérico, mientras que el "*zahir*" representa lo manifestado, lo exotérico. Obviamente tanto "*El Zahir*" como "*El Aleph*", "*El libro de arena*" o "*Funes el mernorioso*" representan el mundo manifestado en todos y cada uno de sus elementos. "*La muerte y la brújula*" es un caso más complejo pero que, leído correctamente, nos proporciona la confirmación de aquello. Mientras el malvado, Scharlach, con los mensajes cabalísticos que deja a los investigadores, recuerda el famoso Jack el Destripador, el héroe del cuento por supuesto hace referencia al Chevalier Dupin de Poe, pero como en el caso de Orion Hood en Chesterton que es una parodia evidente de Sherlock Holmes, Lönnrot es un detective que su ciencia y sus deducciones traicionan. En los dos casos: de Hood y Lönnrot, se trata de un cuestionamiento y hasta de una refutación de la posibilidad del

¹¹Rodríguez Monegal, p. 78.

¹²María Adela Renard, *Borges - Cuentos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1995, p. 123.

¹³*Ibid.*, p. 136.

¹⁴*Ibid.*, p. 91.

conocimiento de la cosa en sí por el espíritu o la ciencia humana.

*"La última de las letras del Nombre ha sido articulada. Esa escritura divulgó que la serie de crímenes era triple. Así lo entendió el público; yo, sin embargo, intercalé repetidos indicios para que usted, el razonador Erick Lönnrot, comprendiera que es cuádruple. Un prodigio en el Norte, otros en el Este y en el Oeste, reclaman un cuarto prodigio en el Sur; el Tetragramaton - el Nombre de Dios, JHWH - consta de cuatro letras; los arlequines y la muestra del pinturero sugieren cuatro términos. Yo subrayé cierto pasaje en el manual de Leusden"*¹⁵.

La terminología es clara: se trata de "prodigios", no de crímenes, y a la manera cartesiana la fe de los simples vale más que toda la sabiduría de un "razonador". Sin embargo, como en el caso de "El Zahir", Borges trata de engañarnos. Si bien el Nombre de Dios consta de cuatro letras, no es más que una manifestación del mismo, lo que es evidente en "El Aleph", cuyo título refiere como vimos a la primera letra del alfabeto, pronunciada por Dios y por eso inicio de todo¹⁶, y lo que es evidente también en *El Golem*, obra leída por el joven Borges en Suiza y que le inspiró un poema¹⁷.

Ya se sabe que el lugar donde Lönnrot pide a "Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B. a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad del camino. Márame en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy", "laberinto que consta de

¹⁵"La muerte y la brújula", *Artificios*, p. 48.

¹⁶V. Renard, p. 123.

¹⁷Rodríguez Monegal, p. 100.

una sola línea recta y que es invisible, incesante”¹⁸ es, como lo aclara indirectamente el mismo Borges dos párrafos antes, un triángulo (rectángulo) equilátero. Se superponen entonces aquí dos símbolos complementarios, el tradicional del cuadrado, imagen del mundo como en Platón, y el del triángulo, imagen cristiana de la Trinidad Divina. Borges nos invita entonces implícitamente a reconocer en esta superposición un mandala, *“expresión principal de la geometría sagrada... es una figura sagrada y profética, compuesta por la intersección de un círculo - la forma del cielo - y un cuadrado (la forma primaria de la superficie de la tierra). A los mandalas se les ha denominado “espejos gráficos de las esencias sobrenaturales” y “mapas del cosmos”*”¹⁹. Todos sabemos el interés de Borges por el psicoanálisis y en particular por los trabajos de Jung²⁰, así como el papel central de los mandalas en la obra de éste.

“... el mandala se convierte en... un psicocosmograma” “cuando el iniciado emprende el viaje a la iluminación mental” en el que *“Algunos rituales se relacionan con la forma de la Montaña sagrada (la primordial piedra angular*²¹*), con el carácter esférico del cielo o con el recorrido del sol”*²². De hecho en *“La muerte y la brújula”* como en *“El Sur”* o *“Funes el Memorioso”* es al crepúsculo que se produce el fenómeno de revelación que en los dos primeros cuentos provoca la muerte del héroe. Tanto la alquimia como la masonería confirman el simbolismo del *“laberinto... de una sola línea recta”* de *“La muerte y la brújula”* como expresión de lo manifiesto en el proceso de revelación iniciático; *“imago mentalis”* al igual que el mandala que según

¹⁸ *Artificios*, p. 49.

¹⁹ John M. Lundquist, *El Templo*, Madrid, Debate, 1995, p. 16.

²⁰ Rodríguez Monegal, pp. 98-99.

²¹ Lundquist, pp. 10ss.

²² *Ibid.*, pp. 16 y 21.

dice Jung²³ nos enfrenta al "dilema de Tres y Cuatro".

La alquimia, "*tantrismo occidental*"²⁴, muestra como "*la ciencia de los Cuatro Elementos*"²⁵ nos conlleva al descubrimiento de la Trinidad oculta de las tres regiones: la Unidad²⁶. La francmasonería nos habla de las Tres Luces (cuadrado formado por la conyunción de un compás y una escuadra²⁷), que el candidato llega a descubrir explorando su pisquis (Jung)²⁸ en una "*metafísica considerando la "regular progresión de la ciencia desde el punto a la línea, de la línea a la superficie, de la superficie al sólido". Esta idea, tomada del ritual del Segundo Grado, es en realidad un mecanismo neoplatónico que usa un lenguaje matemático para descubrir el proceso por el cual la deidad dota de existencia al universo*"²⁹.

Es significativo que el libro de arena entra en posesión del narrador gracias a un vendedor de *Biblias*. En nota de "*El encuentro con Beatriz*"³⁰, Borges recuerda que la pantera es un símbolo del Redentor. Ahora bien otro felino, el tigre, es una figura recurrente en su obra, en la que aparece como símbolo del Tiempo³¹, o sea de Dios si nos referimos a Georges Poulet³². De hecho, el tigre borgesiano tiene antecedente en el tigre del poema epónimo ("*The Tyger*") de *Songs of Experience* de 1794 de William Blake, animal cuya "*terrible simetría*" (concepto que,

²³ Jung, *Psicología y Alquimia*, Buenos Aires, Santiago Rueda, pp. 116-117.

²⁴ Stanislas Klossowski de Rola, *Alquimia*, Madrid, Debate, 1993, p. 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ V. Kirk MacNulty, *Masonería*, Madrid, Debate, 1991, p. 17.

²⁸ V. *ibid.*, p. 16.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ Rodríguez Monegal, nota 1 p. 155.

³¹ *Ibid.*, p. 118.

³² Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion.

como vemos, tendrá ecos en Borges) y "fuego" evocan directamente la mano de Dios, en cuanto son la manifestación de su actuar y poder; también, como en Borges o en Pablo Antonio Cuadra, en Blake, el tigre revela la doblez de la Creación, en el poema de Blake por oposición explícita al "Cordero". Además, "The Tyger" recuerda claramente "Upon what Base?" del poeta estadounidense de la Escuela Metafísica Edward Taylor (1642?-1729), poema, precisamente, sobre la Creación, inspirado en *Job*, 38, 4-11, y en forma de preguntas dubitativas, al igual que "The Tyger". La secta del Fénix del cuento de Borges evoca claramente a los primeros cristianos. Al estudiar el tema del laberinto en Borges, Rodríguez Monegal³³ cita a Mircea Eliade para quien el laberinto es:

“el lugar inmóvil del tiempo y del espacio y, por eso, el lugar del origen. El ombligo. círculo dentro del círculo, es el símbolo de la creación incesantemente renovada.. Ya sea el paso de la vida a la muerte, o, inversamente, de la muerte a la vida, el laberinto es el origen y el fin, es a la vez Alfa y Omega”.

El tema del hombre-reflejo³⁴ y del universo-espejo de los enigmas³⁵ se asocian en Borges a una concepción del hombre soñado por Dios³⁶. Considerando esta recurrencia de los símbolos divinos en Borges³⁷, hasta en la monstruosidad, atributo divino (Funes, invisible en su sillón y que resulta ser un adolescente, aparece como una figura del dios niño), Rodríguez Monegal por no hacer el esfuerzo de invertir correctamente los términos del problema (dialéctica presencia de Dios-presencia del mundo manifestado en Borges), encuentra (“*In annulo, imaginem Dei, ne*

³³Rodríguez Monegal, p. 105.

³⁴Sucre, p. 68.

³⁵*Ibid.*, p. 66.

³⁶*Ibid.*, pp. 15 y 71; v. también “*La casa de Asterión*”.

³⁷Sucre, p. 101.

circumferto”) que “*El secreto es que no hay secreto.../... (y) Lo que hay son los teólogos que juegan a esa búsqueda, que son víctimas de las propias teologías que inventan*”³⁸.

Orientado hacia una interpretación psicológica de Borges, Rodríguez Monegal nota perfectamente que el tema del laberinto aparece en su obra después del accidente de 1938³⁹. De hecho “*El Sur*”, ubicado por Borges en el tiempo al año siguiente {1939}, muy bien puede representar esta dialéctica entre las aspiraciones del autor a un destino heroico (Renard) y su ceguera accidental, ceguera que tendría para él doblemente eco en la de su padre y la de su predecesor como director de la Biblioteca Nacional, Paul Groussac⁴⁰.

Ni Sucre⁴¹ ni Renard⁴², que siguen a Rodríguez Monegal, se percatan de la significación profunda de la figura de Dios en la obra de Borges, y los tres terminan considerándola como un simple motivo. Rodríguez Monegal sigue su interpretación psicoanalítica, recordándonos que Triste-le-Roy en “*La muerte y la brújula*” es una evocación de Adrogué, donde Borges de niño pasaba sus vacaciones⁴³. Saltando de eso al antiguo pacto que simbolizan los espejos en Borges, lo que según él mismo es una referencia al acto sexual paternal para multiplicar el mundo como el acto generativo, acto de poder y de inmortalidad⁴⁴, Rodríguez Monegal concluye proponiéndonos la visión de un Borges-Edipo. Lo que sin embargo equivale a despreciar el testimonio del propio autor. En su prólogo al Dante, que por otra parte cita Rodríguez

³⁸Rodríguez Monegal, p. 102.

³⁹*Ibid.*, p. 102.

⁴⁰Rodríguez Monegal, pp. 108-109.

⁴¹Sucre, p. 100.

⁴²Renard, pp. 67-68.

⁴³Rodríguez Monegal, p. 92.

⁴⁴*Ibid.*, pp. 113-116.

Monegal, Borges dice explícitamente: "*Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible*"⁴⁵. Así se explica según Borges la severidad y la monstruosidad de la aparición de Beatriz al poeta en el Paraíso.

En "*La muerte y la brújula*" el final trágico del héroe se da, como vimos en otros ejemplos, en el Sur, metáfora aquí según Rodríguez Monegal⁴⁶ del Buenos Aires dictatorial peronista. Pero la ubicación de la acción en Triste-le-Roy es una referencia obvia al universo francés del Chevalier Dupin. Así de martiana ("*La ciudad está en mí como un poema*"⁴⁷), la ciudad de Borges se vuelve laberinto y ombligo primordial, casa de niñez, donde se esconde la mujer-madre muerta, como en Poe o en los poemas de Georg Trakl.

El motivo de los losanges amarillos, que "*asoman,... junto al cadáver apuñalado de Daniel Simón Azevedo*"⁴⁸, "*(reducción geométrica del laberinto que es la trampa en que el detective a caído) aparece como metáfora secreta de esa historia policial que se desarrolla en el laberinto de una ciudad geométrica: Buenos Aires. Del fondo de la historia personal de Borges, de ese Hotel de Adrogué, vienen los losanges*"⁴⁹.

Ahora bien:

"*Sobre la cuadratura del círculo dice Khunrath: "Mediante la circunrotación o revolución circulatoria, el cuaternario viene nuevamente reportado a la purísima simplicidad e inocencia". A esa idea atribuye Cirlot el que durante la Edad Media, sean de*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 123-124.

⁴⁷ Citado por Sucre, p. 73.

⁴⁸ Rodríguez Monegal, p. 92.

⁴⁹ *Ibid.*

planta octogonal muchos baptisterios, cimborrios y pilas bautismales”⁵⁰.

El nombre de Daniel Simón Azevedo en “*La muerte y la brújula*” como el de Beatriz Elena Viterbo en “*El Aleph*” deben en realidad orientarnos hacia una interpretación simplemente teológica de la obra de Borges (Daniel, en el libro que, precisamente, le dedica la *Biblia*, es el guía de los judíos; Simón es el nombre de nacimiento de Pedro, renombrado por Jesús; Beatriz es la famosa figura dantesca, alegoría de los amores humano y divino, y Elena, la contraparte griega, en cuanto expresión del amor humano, relacionada con el juicio de París y por ende la cuestión de la belleza divina juzgada por los humanos, es al origen de la guerra de Troya). El Amor, en cuanto “Unio mistica”, en el proceso de superación del Yo⁵¹, es lo que permite el fenómeno de revelación. Es a bordo del Saturno que el narrador llegará en la noche hacia Funes, figura rejuvenecida del antiguo Dios⁵². En este proceso el libro como símbolo de la Palabra o Logos, más que identificar a Borges el bibliófilo con Dios, interviene para el vate (divino para la tradición clásica y según Verlaine en los *Poemas saturninos*) como medio habitual (véase el Génesis), “*eje de relaciones*”⁵³, en esta revelación.

“... la oscuridad pudo parecerme total. Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación... ”*ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*”⁵⁴.

⁵⁰ José Luis Morales y Marin, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986, p. 112.

⁵¹ V. N.-B. Barbe, “Propuesta indecente”, *El Nuevo Diario*, 22/3/1998, p. 9.

⁵² *Artificios*, p. 11.

⁵³ Sucre, p. 98.

⁵⁴ “Funes el Memorioso”, *Artificios*, p. 12.

Más que sobre la *Divina Comedia* el prólogo de Borges nos enseña sobre la propia obra del argentino. Así citaremos este párrafo central⁵⁵:

“Figura por figura descifran los comentadores la escena (del encuentro entre Dante y Beatriz). Los veinticuatro ancianos preliminares (“Apocalipsis”, 4:4) son los veinticuatro libros del Viejo Testamento. Según el “Prologus Galeatus” de San Jerónimo. Los animales con seis alas son los evangelistas (Tommasseo) o los Evangelios (Lombardi). Las seis alas son las seis leyes (Pietro di Dante) o la difusión de la doctrina en las seis direcciones del espacio (Francesco da Buti). El carro es la Iglesia universal, las dos ruedas son los dos Testamentos (Buti) o la vida activa y la contemplativa (Benvenuto da Imola) o Santo Domingo y San Francisco (“Paradiso”, XII, 106-111) o la Justicia y la Piedad (Luigi Pietrobono). El grifo - león y águila - es Cristo, por la unión hipostática del Verbo con la naturaleza humana; Didron mantiene que el Papa, “que, como pontífice o águila, se eleva hasta el trono de Dios a recibir sus órdenes y como león o rey anda por la tierra con fortaleza y vigor”. Las mujeres que danzan a la derecha son las virtudes teológicas; las que danzan a la izquierda, los cardinales. La mujer dotada de tres ojos es la Prudencia, que ve lo pasado, lo presente y lo porvenir. Surge Beatriz y desaparece Virgilio porque Virgilio es la razón y Beatriz la fe. También, según Vitali, porque a la cultura clásica sucedió la cultura cristiana”.

Hijo de Darío (oposición entre dos mundos dentro de una concepción latinoamericanista del papel del artista, guía y prefiguración del advenimiento del ser continental) como lo recuerda evasivamente Rodríguez Monegal⁵⁶, y más

⁵⁵ Reproducido en Rodríguez Monegal, pp. 154-155.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

generalmente del maniqueísmo judeocristiano, Borges en su obra lejos de ofrecernos simples artificios nos propone una perpetua “alegoría de la caverna”, inscribiéndose así dentro de la rica tradición de autores de relatos fantásticos que va de Mary Shelley a Philip K. Dick⁵⁷. Pues nos descubre, a través de un proceso de revelación a la manera de Poe, el mundo real como contraparte, o mejor dicho espejo, puerta abierta sobre el Más Allá, es decir sobre Dios, creador (soñador) del universo. Por ello la figura de la mujer se identifica con la de Beatriz (“*El Aleph*”), origen (madre, Eva) de la preocupación metafísica del narrador quien, apoderándose (a veces búrlescamente⁵⁸) de la Palabra (el Verbo), encuentra en la Creación la manifestación de un orden sobrenatural en el que Dios Padre es el procreador y legislador universal.

Así en Borges como en las tradiciones esotéricas clásicas espejos y laberinto son símbolos de la relación entre lo terrenal y lo celestial. Mientras los espejos como en Chesterton o en los mandalas manifiestan “*las esencias sobrenaturales*”, el laberinto, también referenciado “*al árbol como centro cósmico... ejemplifica... el proceso de la vida, el despliegue existencial del ser esencial del hombre en el tiempo y en el espacio*”⁵⁹, búsqueda (teológica) del Yo, intuita por Rodríguez Monegal.

Entre los autores del género que desarrollaron la misma temática en el siglo XX, citaremos a Chesterton, Lovecraft, Jean Ray, Dick, Van Gogh, o Stephen King en algunas de sus obras⁶⁰.

⁵⁷ V. Barbe, “Contacto”, *El Nuevo Diario*, 14/12/1997, p. 14.

⁵⁸ V. la autoderisión de Borges respecto a su obra, *Sucre*.

⁵⁹ Roger Cook, *El árbol de la Vida*, Madrid, Debate, 1995, pp. 62-63; v. también Lundquist, pp. 16ss.

⁶⁰ Históricamente, para los autores contemporáneos, de Borges a Umberto Eco, pasando por Philip K. Dick, estos mundos paralelos remiten al del libro, porque tradicionalmente, como explica Freud, “*Eine Teufelsneurose Im Siebzehnten Jahrhundert*”, 1923, trad. al francés: “*Une névrose diabolique au XVIIème siècle*”, recopilado en *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard, Folio, 1985, pp. 265-315, en unos de sus textos donde analiza los actos de un juicio

Citaremos también a la famosa serie televisada inglesa “*Cosmos 1999*”. De hecho, se olvida demasiado frecuentemente que, ante todo, Borges en su narrativa es un autor de relatos policíaco y fantásticos, orientación que aun se resiente en su obra poética.

De lo mismo, se insistió mucho, en buena parte con razón, en el simbolismo clásico del libro en cuanto imagen del mundo en Borges. Pero sin duda también hubiera sido necesario estudiar este simbolismo respecto de la influencia, contemporánea ésta, de la cuestión literaria y artística, en Stéphane Mallarmé primero, como lo confirma este párrafo de la tercera parte de “*En Cuanto al Libro*” (*Poesías*, 1862-1896), que, considerando al libro como *Logos* (“*todo*”), entidad en relación dialéctica con lo “*uno*”, prefigura totalmente a las reflexiones metafísicas de Borges en sus propios poemas, o en sus cuentos tales como “*El Aleph*”, “*El Zahir*” o “*El libro de arena*”:

"Las cualidades, requeridas en esta obra, por cierto el genio, me espantan uno entre los desprovistos: no pararse en ello y, admitido que el volumen no lleva ningún signatario, cual es: el himno, armonía y alegría, como puro conjunto agrupado en alguna circunstancia fulgurante, de relaciones entre todo. El hombre encargado de ver divinamente, en razón que la relación, a voluntad, límpida, no tiene expresión sino en el paralelismo, ante su mirada, de los folletos." (la traducción es nuestra.)

contra un brujo, el libro encierra para la gente antigua y medieval verdades inmateriales, sólo accesibles a los sacerdotes y monjes, por lo que estas verdades debían de ser en sus mentes religiosas, espirituales; de ahí que, como también podemos apreciar en el género fantástico, pensamos por ejemplo a la famosa Buffy ayudada por su mentor, erudito bibliotecario, o a las brujas de *Charmed* con su libro ancestral, para los autores más “cultos” (Borges, Eco), no sólo el libro tiene valor intelectual (e intelectualizado), sino que espiritual y místico, ya que tiene (como la *Biblia*) que revelar el mundo del más allá, divino, al hombre que quiere adentrarse en dichas verdades escriturarias. Es dentro de un marco explícitamente nominalista (pp. 203-204) que Robert Silverberg, *The Book of Skulls*, 1972, trad. al francés: *Le Livre des Crânes*, París, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 2004, p. 197, se exclama: “*“Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur.” Le livre écrit sera apporté, dans lequel tout est contenu. “Unde mundus judicetur.” D’où le monde sera jugé.*”

Mallarmé, pues, fuente de Borges, pero también de Azorín, o, por lo menos, Azorín y sus innumerables textos sobre el estatus del artista, o también, otra forma de reflexión sobre la estructura narrativa, de simple descripción sin ninguna acción, igualmente dependiente, como Mallarmé ("*Herejías Artísticas*", "*Sinfonía Literaria*", "*Algunos Medallones y Retratos de Pie*"), Rubén Darío en *Azul...* (1888) y Borges, o todavía José Coronel Urtecho en "*Obra Maestra*" y Carlos Martínez Rivas en "*Memoria para el año - Viento inconstante*" o "*Proyecto de la Obra Maestra*", que retoman en estos poemas temáticas semejantes a la de Mallarmé encontrando al genio asustante en "*En Cuanto al Libro*", de la cuestión del arte en sí, típica de los siglos XIX y XX.